

## EL JUVENISMO ESPECTACULAR

JOSÉ MARÍA NAHARRO CALDERÓN  
University of Maryland

Recientemente, entre el bullicio de un aeropuerto, me di de bruces con Juan Diego Botto, el actor que interpreta el papel de Carlos en la versión cinematográfica de *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, una de las nuevas estrellas literarias de la llamada «generación X». Comentamos algunos aspectos de la película, de su personaje y de la primera novela de Mañas, *Soy un escritor frustrado*. De repente, la conversación se interrumpió cuando le mencioné a Botto el título y el tono académico de una reunión en la que se iba a hablar de la «generación X»<sup>1</sup>. Huyó con el gesto contraído como si el «viejo mundo lo persiguiera», lema sesentaiochista que reaviva el eterno conflicto que producen las dialécticas generacionales.

A mi entender, el gesto de Botto manifiesta una contradicción encerrada en estos jóvenes ejemplos culturales que me gustaría explorar aquí: la doblez de lo que aparenta ser la búsqueda de muestras estéticas que rompan con paradigmas anteriores y su inmediata recuperación *a priori* por parte de lo que hace treinta años el desaparecido Guy Debord, décadas antes de los trabajos de algunos teóricos posmodernos, calificó como sociedad espectacular de la mercancía. Es decir, la unión de lo espectacular concentrado (el universo burocrático de los totalitarismos) con lo espectacular difuso (el universo del capitalismo occidental) que nos ha aporta-

---

<sup>1</sup> Me refiero a la reunión de la MLA en Washington donde leí una primera versión de este artículo.

do lo espectacular integrado o lo que hoy conocemos como globalización cultural. Debord planteaba que todas las vivencias, y en particular las estético-éticamente radicales como el dadaísmo y el surrealismo, se diluían a través de la representación vacía de los signos que simultáneamente afirman y niegan su apariencia. Tanto en el discurso productivo como en el crítico, se nos cerraba así toda salida de la tautológica sala de proyecciones espectacular, al ser incapaces ambos registros de suprimir el arte como espectáculo sin realizarlo y de realizar el arte sin suprimirlo (156). Para superar esta contradicción fetichista, Debord y posteriormente la Internacional Situacionista reclamarían la creación de situaciones y no la reproducción de éstas, cuya manifestación superficial más aplastadora se da a través de los medios de comunicación de masas (24). De esta forma, mucho antes de que Baudrillard retomara la idea de espectáculo al referirse al simulacro signico (Jappe 196), los situacionistas declaraban la guerra a las falsas necesidades regidas por la pasividad de la contemplación de fragmentadas imágenes monologantes por parte del individuo análogamente aislado entre la enmudecida masa atomizada (Debord 221).

Manuel Vázquez Montalbán ha canonizado a la «generación X, Y y Z» como la nueva argonauta de este espectáculo literario, cinematográfico, musical y cultural postmovida que ha recibido etiquetas muy diversas (*Un polaco*). Para mí, tiene los síntomas de un nuevo síndrome de pseudoconsumismo juvenil que me atrevo a calificar de juvenismo espectacular. Me refiero al montaje tanto de una oferta como de una demanda cultural que crea en la era de la longevidad, la necesidad de consumo alienado de ejemplos de una falsa vitalidad juvenil recuperada y manipulada por el espectáculo mercantil. Se manifiesta a través de la profusión vertiginosa de imágenes, de ediciones, de cortes musicales y de propuestas fílmicas que no parecen tener otro objetivo que autorreferirse al paradójico mundo de esa juventud en apariencia rupturista, pero estadística y socialmente cada vez más ignorado<sup>2</sup>. En números reales, España tiene la mayor curva mundial de crecimiento demográfico negativo y el desempleo juvenil más acusado de los países desarrollados, y en todos estos países, la juventud purga la desazón microeconómica que denuncia las ficciones de la macroeconomía.

<sup>2</sup> En Italia, una antología ha calificado a sus jóvenes escritores de «juventud caníbal» (Egurbide).

Sin embargo, las portadas y las secciones de *El País de las tentaciones*, publicación semanal del diario del mismo título, parecen ofertar vertiginosas propuestas reservadas para sólo aquéllos que presenten carnet de desbordante entusiasmo juvenista. Un artículo nos anticipa la proliferación sexual de la «generación húmeda» entre la que destacan grupos divulgadores de la revolución *pos-sida* como «La voz de la orgía» o «Discípulos de Dionisios» con títulos tan sugerentes como «Adictos al porno guarro», «Enamorado de Victoria Abril», y «I wanna fuck Carmen Sevilla» (Martín, *La generación húmeda*). En versión neopunk, infracinemática con caspa y ketchup como efectos especiales, el juvenista puede optar por el grupo gallego de los «Killer Barbies» (Cervera) o en tono «grunge», por «My Criminal Psycholovers», banda madrileña que explota «El síndrome Peter Pan» de una juventud que se siente apartada por sus mayores. Otro ejemplar nos presenta una película de Manuel Gómez Pereira, *El amor perjudica seriamente la salud*, donde dos actores-íconos del juvenismo, Gabino Diego y Penélope Cruz, sólo envejecen «relativamente» con un trasfondo juvenista mítico: el de los Beatles (Rivera), mientras que otro artículo prepara al lector al consumo de cultura espectacular para el año 1997 (Conquero). O finalmente, la práctica adrenalítica de tirarse desde un puente «tiene algo que ver con una cierta inmadurez, propia de la adolescencia, la época en que se busca el placer inmediato por la acción y, sobre todo, la transgresión de la ley y los límites establecidos» (Nadal 25).

En los últimos años, el cine español ha producido con enorme éxito de taquilla películas juvenistas de directores neófitos como Iciar Bollain, *Hola, ¿estás sola?*, Mónica Laguna, *Tengo una casa*, Mariano Barroso, *Éxtasis*, o *Más que amor frenesí*, ópera prima del colectivo Miguel Bardem, Alfonso Albacete y David Menkes y su continuación *Atómica*. En todas ellas, los protagonistas son tríos de jóvenes marginales interpretados por un plantel de no menos juveniles actores y actrices noveles donde el viaje amoral, tanto urbano como rural es el paradigma de sus vidas. Y en cuanto a adaptaciones de novelas de éxito juvenista, se han difundido varios sustitutos cinematográficos de *Historias del Kronen*, película oficialmente promovida por el Ministerio de Cultura español<sup>3</sup>. Una

<sup>3</sup> A pesar de su éxito crematístico, su fracaso crítico se debió a un encontronazo en el Festival de Cannes de 1995 con *La haine* de Mathieu Kassowitz, espectáculo de la juventud urbana étnica y espectacularmente «mucho más correcto», a remolque de los ejemplos del cine afroamericano a lo Spike Lee.

de las nuevas bombas juvenistas ha sido *Perdita Durango*, dirigida por Alex de la Iglesia, ya que Barry Gifford es novelista de referencia obligada para algunos narradores como Ray Loriga o Benjamín Prado. La película *Perdita Durango* fue jaleada como «una historia de sexo y acción» que «revolucionará el género de las clásicas 'road movies'» (Gallego), ya que «los personajes hacen todo a lo bestia» (Pita, «La generación» 33). A su vez, Kaiser, el antihéroe de la última «novela» de Mañas, *Ciudad rayada*, se identifica con Alex de la Iglesia y su *Día de la bestia* (156). También se ha realizado una adaptación cinematográfica de la segunda novela de Mañas, *Mensaka*, cuya virtud principal radica en haber transformado la estructura paralelística de una novela mediocre en un guión diacrónico mediocre para otra película más urbana de corte juvenista. *La pistola de mi hermano* de Ray Loriga es la propia adaptación cinematográfica de su novela, *Caídos del cielo*. El presupuesto de doscientos millones de pesetas para esta última puede despertar o la incredulidad o la confirmación de que, como predecía Colin Kerr, la producción cultural viene a sustituir en el nuevo milenio lo que en el siglo xx fue la fabricación automovilística y en el xix el ferrocarril (Debord 158)<sup>4</sup>.

El relato minimalista de *Caídos del cielo* se presenta como un pastiche literario de *Thelma and Louise* con ecos de *Out of the Blue* de Neil Young o Dennis Hopper. Su protagonista es un joven lector de poesía que se ha encontrado una pistola en un basurero. Su joven hermano nos cuenta la historia de su huida mortal en tono inocente cargado de humor negro. Entre otras impresiones, nos relata cuatro versiones del asesinato de un guardia de seguridad, las tergiversaciones de los testigos, la visita de la familia del «ángel de la muerte» a los programas de televisión de realismo basura y las obsesiones sanguinoexistenciales de un policía «bueno» que parodia el papel de Harvey Keitel en la película de carretera antes citada. Si se calcula que el centenar de páginas a gran tipografía de la narración de Loriga se leen en menos de una hora, el avisado lector tiene derecho a sospechar que para «esa novela no se necesitan narradores» y que más bien le han dado guión cinematográfico basado en la elipsis y economía narrativas por novela.

Efectivamente, la incestuosa relación que se establece entre la

<sup>4</sup> Estas películas, sobre todo la de Loriga, han pasado sin pena ni gloria por las salas cinematográficas, a pesar del despliegue espectacular en los medios de comunicación.

imagen audiovisual cotidiana y la novela juvenista son pescadillas que se muerden la cola. El núcleo gordiano de *Caídos del cielo*, el asesinato de un vigilante en una macrotienda, nos enmarca un incidente socialmente cada vez más predecible en el mercado global. El deseo consumista fomentado entre los jóvenes por la oferta desenfrenada se da de bruces con la incapacidad y frustración del poder adquisitivo de éstos por lo que la demanda juvenil puede acabar canalizándose por medio de créditos violentos. De esta forma, las cuatro versiones del asesinato del guardia jurado se visualizan en cuatro planos distintos, como si se tratara de la fría y anodina versión de las cámaras de vigilancia de unos grandes almacenes. Simultáneamente, las acotaciones del narrador también conducen al lector a referentes visuales cinematográficos y televisivos. En una se afirma que el incidente no tiene nada de película y que por ello todos los presentes no movieron ni un dedo, pero en otra se recalca la capacidad transformadora de la televisión que inventó rápidamente «una historia alternativa donde [los testigos] tenían más papel, de manera que no se pudiese recrear la desgracia sin contar con ellos» (54). A la salida del establecimiento, el asesino se mira en un espejo y se encuentra diferente en clara referencia a la fotografía de la portada del libro donde el mismo joven de frente y de perfil se diferencia por llevar el cuello de la camisa abierto en un plano, y en el otro, un lazo tejano. Estas técnicas visuales ratifican en *Historias del Kronen* el despecho de Carlos por la dificultad metafórica de la poesía mientras que afirma la superioridad de la cultura audiovisual sobre la escrita.

Así la mayoría de estas novelas-guiones juvenistas están plagadas de referencias televisivas y cinematográficas. Estas citas de películas del cine clásico estadounidense o cintas generadoras de culto, muchas de ellas consumidas en la pequeña pantalla, como ocurre en *Historias del Kronen* (*Henry*, *Portrait of a Serial Killer* o *A Clockwork Orange*), también ayudan a estos textos de calculada brevedad a filtrar el desinterés e incapacidad lectores de una población mayormente teleconsumista y generalmente ajena al hábito de concentrarse e imaginarse mundos literarios. Por otro, las adaptaciones cinematográficas de estas novelas-guiones logran, a cine pasado, atraer otra ola de nuevos espectadores-lectores que reconsumen en el texto visual los referentes audiovisuales de la versión cinematográfica. Nos encontramos ante una especie de

reventa espectacular de estos tebeos juvenistas en varios plazos. Ray Loriga así lo confirma:

PREGUNTA.—De todas formas, sus libros nunca han tenido un público especialmente lector, sino gente interesada por la música y el cine, puede que también por la poesía.

RESPUESTA.—Es cierto, es un público a medias. Los editores suponían que era un sector de gente que no leía, que no contaba, pero se demostró que sí, que ahí había un hueco para la literatura, y eso me ha hecho especial ilusión. (Pita, «Ray Loriga» 38)

Benjamín Prado confiesa sin rubor que su primera narración, *Raro*, se debió al encargo de un editor, sin importar que ni la hubiese «creado, ni siquiera pensado», por lo que el resultado fue como «naves grandes en las que se puede meter muchas cosas de colores» (Goicoechea 5), o como se ratifica en la contraportada «diez novelas distintas y una sola canción». Hasta las propias editoriales empiezan a resentir el perverso efecto dominó que han desencadenado. «La editorial Debate recibe más de un original al día. 'Hace cinco años', dice su director editorial, Constantino Bértolo, «llegaban sobre todo novelas de jubilados. Ahora la mitad es del género jóvenes para jóvenes, es decir, clónicos de Mañas o de Ray Loriga» (Alfageme 7)<sup>5</sup>.

No se trata de volver a la polémica de Pío Baroja y Ortega y Gasset en torno a *La nave de los locos* y abrir la caja de Pandora sobre el género novelesco, pero en *Raro* de Prado así como en *Días extraños* o *Héroes* de Loriga, el lector tiene la sensación y hasta la tentación de realizar una lectura simultánea y anárquica de estos textos, saltando del uno al otro como si de «cadáveres exquisitos» se tratara. Estas tres narraciones están efectivamente montadas sobre una estructura abierta de imágenes que reenvían a los vídeo clips o a la selección vertiginosa de diferentes canales por medio del control remoto televisivo y cuya rapidez de síntesis va colapsándose sobre la siguiente, en un efecto de castillo de cartas que se derrumba sin que el lector sea capaz ni le importe reproducir su orden. Con las novelas de Lucía Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y *Beatriz y los cuerpos celestes* e *Historias del*

<sup>5</sup> Como afirmaba recientemente un crítico de arte, en la actualidad se admiten obras de calidad muy dudosa, ya que todo el mundo teme perderse al nuevo Van Gogh.

*Kronen*, *Mensaka* y *Ciudad rayada* de Mañas se podrían transponer e intercalar párrafos y hasta capítulos enteros sin que se resintiera ni la estructura de los textos, ni sus argumentos.

En vista de lo anterior, conviene preguntar si el fenómeno de la narrativa juvenista proviene como quiere Ray Loriga de una renovación mutua de lectores o escritores (Elola) que no es totalmente secundada por la crítica, o bien si en parte sólo corresponde a una nueva hornada espectacular amparada en el síndrome de lo que Pascal Bruckner ha descrito como la «inmadurez perpetua» que nos lleva a la figura del angelismo autoproclamado. Nos encontramos ante esa nueva irresponsabilidad que identifica al unísono a los jóvenes narradores, a sus personajes y a los editores de sus textos y que se justifica en una sociedad que ha dado patente de corso para transferir a la edad adulta los privilegios de la niñez: es decir una avidez sin límites desprovista de la menor obligación ni responsabilidad que se alimenta de la satisfacción ilimitada del consumismo desenfrenado (Bruckner 14-15).

En consecuencia, la pauta discursiva de todas estas narraciones es la voz autobiográfica, pero no como en Rousseau, donde la expiación individual de la condición comunitaria exige que el yo se reconozca en los otros y por ello se libere (Bruckner 29). Al contrario, el yo de estos textos se resiente de su incapacidad para rebelarse épica o líricamente contra una libertad que ha sido liberada, problema que ya preocupaba en el siglo xvi a de La Boétie en *De la servitude volontaire*. José Antonio Marina atribuye esta apatía al nihilismo de los filósofos académicos posmodernos, el cual «sirve de enganche a la derecha [ya que] al negar la existencia de verdades abre la posibilidad a la que mejor verdad sea la que imponga la fuerza» (Arroyo). Esto explica en parte la sofocante condición de esa libertad que tiraniza por sus exigencias a estos sujetos y para los que la única salida rupturista es la irresponsabilidad fomentada por el proteccionismo abusivo de sus mayores que ha dado pie en las generaciones postsesentaiochistas a los excesos juveniles del infantilismo social (Bruckner 45).

Tanto *Historias del Kronen* como *Días extraños* plantean abiertamente el vacío y el contraste generacionales que toca a los jóvenes desprovistos de ideales, de referentes y de límites. «Ellos estaban cautivados por la estética de la revolución, con sus pañuelos al cuello y sus banderas y nosotros le estamos cogiendo demasiado apego a la deserción. Ellos lucharon por las libertades y noso-

tros sólo abusamos de ellas» (*Días extraños* 119). El abuelo de Carlos, que ha sido testigo del enfrentamiento ideológico de la Guerra Civil, es el único personaje que puede reivindicar todavía la búsqueda de la verdad, como obligada contrapartida a la libertad individual. Significativamente su entierro simboliza la desaparición de cualquier macronarrativa que apele a un horizonte verificable, lo que justifica el inmoralismo de su nieto. Cristina, la narradora de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, confiesa su angustia vital y la de sus hermanas (Rosa, la ejecutiva solitaria y Ana, la casada frustrada) y termina por buscar a «alguien a quien querer [...] alguien a quien aferrarse, una razón sería para vivir, alguien alejado del caballo y de los éxtasis y del Planeta X» (250). Finalmente, su viaje ninfómano y drogodependiente a ninguna parte desemboca en el deseo regresivo de objetivación vía un hombre perfecto en un mundo perfecto a lo Hollywood, «uno de esos tipos que describen las rubias de las películas yanquis: un hombre que me quiera y me respete» (250). No obstante, comprende irónicamente no ser rubia sino «una morena excesiva que se ha follado a medio Madrid» por lo que «ningún hombre honesto se plantearía retirarme» (250).

El joven asesino de *Caídos del cielo* mata no con una tendencia fóbica de desequilibrado psicosocial sino con la naturalidad sólo provocada por comentarios que juzga impertinentes o por su negación para consumir de acuerdo a las reglas del mercado. Su hermano ratifica el inmoralismo de los asesinatos aunque «no crea que los demás piensen lo mismo» (132). Como el título indica, se trata de un ángel caído: un inocente exonerado de toda responsabilidad y pervertido por el gran camello de los consumidores, el Jehová global. Cuando Roberto en *Historias del Kronen* explica al psiquiatra el homicidio de Fierro, el guardián del orden mental establecido corta rápidamente el diálogo. La confesión de Roberto y el comportamiento irresponsable de Carlos confirman el poder de justificación que las generaciones sesentaiochistas han atribuido a la terapia. A través de la celebración psiquiátricoconsumista del yo donde el deseo y la subjetividad son soberanos, se da rienda suelta a la egocéntrica capacidad individualista para sólo escucharse a sí mismo y con ello redimirse de cualquier acto, de cualquier comportamiento por abyecto que sea. J., el profesor universitario de *Soy un escritor frustrado*, se mueve por la vida como Carlos. Se cuestra a su alumna, autora de una novela que él ha plagiado, y



la asesina junto a su madre para garantizar su éxito literario. Actúa con el principio de placer como norma. Su segunda novela, la que el lector acaba de leer, se inicia cuando asesina a su Cide Hamete. Esta escritura autobiográfica de su abyección representa la absolución literaria e individual a la que aspira todo criminal espectacular para «contarle al mundo la metamorfosis que había experimentado» (153). El narrador de *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel Prada también actúa con ese inmoralismo plagario y autobiográfico, aunque contextualmente se englobe en la bohemia madrileña de las tres primeras décadas del siglo. Dicho angelismo es similar al que rodea a los tres testigos de *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* de Prado o a los jóvenes criminales de *L'appat* de Bertrand Tavernier, película secretamente admirada por Loriga. Por ello, no es extraño que la primera parte de *Caidos del cielo* se titule «Dejad a los niños tranquilos».

Sólo parece romper esta tendencia el pícaro de los barrios bajos madrileños, Zenón de Alejandría. En *De Madrid al cielo* de Ismael Grasa, este personaje mezcla al Manuel de «la lucha por la vida» barojiana, al Toni Romano de Juan Madrid, al «Cojo Mantecca», reventamanifestaciones marginal de los años ochenta y al okupa, poblador urbano de la nueva «busca» madrileña. Su espacio sureño tercermundista neobarojiano —la *Ciudad rayada* que recorre Kaiser— es la otra cara de la moneda de la sinecdonización desarrollada del territorio septentrional europeista del Madrid de *Historias del Kronen*. Zenón parece actuar todavía con una dialéctica aprendida en la lucha de clases aunque preso ya del desencanto político-social de la transición que se ejemplifica en la novela urbana de corte policiaco. Por ello, en su último gesto, también astilla la guitarra que le sirve para ganarse la vida y cuya memoria preservaba «canciones bonitas y comprometidas» (13).

Este inmoralismo se difumina también en un horizonte desencantado de citas que nos llevan machaconamente hacia el espacio musical de los «Grunge» y su guru máximo, el cantante suicidado Kurt Cobain. La portada de *Raro* nos presenta una foto icterica del fallecido líder del grupo «Nirvana» que se anticipa como futuro socio del club de la muerte. Esta avalancha de necrofílicos videoclips superpuestos parecen corroborar la apocalíptica predicción de George Steiner del fin de la novela en favor de la lírica de masas y reiteran la desesperanza y el malditismo de un porvenir embrujado por David Bowie, Lenny Bruce, Tom Waits, Jim Morri-

son, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Raymond Carver o Charles Bukowski. Algunas imágenes tienen esa textura de malditismo yonqui mientras se manifiestan con la simultaneidad del va y viene del control remoto televisivo: «Y de pronto Georges Foreman entró en nuestro apartamento y luego subió al Chevrolet pero no podía arrancarlo y entonces llegó la madre de Anthony Perkins y en cuanto vieron brillar el cuchillo todos los ciervos azules huyeron hacia el interior del bosque» (*Raro* 39).

La reiteración en estos textos de estos referentes de la cultura de masas se inserta en una dinámica de reciclaje que en apariencia rechaza el estatuto privilegiado de la tradición como tesoro que se hereda y se interpreta de acuerdo a referencias nacionales. Pero esta globalización ejemplificada en muchas de estas narraciones es del todo engañosa al emanar casi en exclusiva de los ámbitos triunfadores de la cultura anglosajona, por lo que se recrean paradójicamente viejas situaciones de dominación y de dependencia cultural. La disposición espacial y temporalmente fragmentada de estos referentes globalizados dramatiza el colapso de la diferencia entre arte de vanguardia y cultura de masas que se manifiesta a través del consumismo de lo espectacular concentrado.

Por ello, Loriga plantea el debate de la herencia cultural y generacional con apropiada insolencia. En todos estos narradores, ciertas dosis de humor negro y una poética descarada representan su contribución más corrosiva<sup>6</sup>. Así todos los juvenistas airean abiertamente sus alforjas de influencias «no para devolverl[a]s, sino para enseñarl[a]s con orgullo antes de robarl[a]s» (*Días perdidos* 121). En *Ciudad rayada*, Kaiser, el «camello» narrador, se mofa del autor del que conoce cosas que podría contar y nunca cuenta ya «que para escribir como él, casi cualquiera» (10). En *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, la contraportada nos anuncia un nuevo *Don Quijote*: «Por encima de todo, es una extraordinaria reflexión sobre la propia literatura y sobre la forma en que ésta resume y al mismo tiempo altera la realidad». El resultado no puede ser más predecible: perspectivismo también abusado por Mañas en *Mensaka* o Loriga en *Catdos del cielo* y duelo de baja pluma entre Hemingway, «Escribe la historia, quita todas

<sup>6</sup> La provocación espectacular como estética parece ser la tarjeta de visita de todos ellos, en particular de Lucía Etxebarria, la cual solicitaba, en un programa de televisión, las medidas y cuentas corrientes de sus lectores masculinos vía internet.

las frases buenas y mira si todavía funciona'» (103) y Marguerite Duras «'escribir es lo contrario de contar historias'» (99). La anticlausura y la figura enigmática del protagonista Israel de *Nunca le des la mano* recuerda demasiado la fuga de Santiago Biralbo de *El invierno en Lisboa* de Muñoz Molina y de sus muchos predecesores. Tampoco se esconde la analogía de *Historias del Kronen* tanto en su tipografía, en sus rasgos de marginalidad como en su lenguaje fonetizado con *Trainspotting* de Irvine Welsh<sup>7</sup>, o la de *Soy un escritor frustrado* con *The Information* (1995) del británico Martin Amis, historia de escritores enfrentados o la película *Mozart* de Milos Forman.

Quizá sea Fernando Navales, narrador de *Las máscaras del héroe*, el que mejor resuma la retadora autoconsciencia mimética de estos narradores. En este caso, el horizonte de deudas no se asienta sobre la cultura de masas sajona sino en un homenaje a los modernistas españoles (Baroja, Valle Inclán, Carrere, Gómez de la Serna, González Ruano, Pedro Luis de Gálvez, etc...) hasta llegar a *La familia de Pascual Duarte* de Cela, todo ello filtrado con dosis de Umbral, el mejor pastichista de todas estas voces. En la era de la novela exhausta (Steiner), Navales reivindica el plagio como escritura, como muestra espejeante del estertor de *Soy un escritor frustrado*, «como una forma distante y sublimada de crimen que debería quedar impune o incluso ser recompensada ahora que la literatura ha explorado y profanado las infinitas combinaciones del idioma (...) ahora que no se puede aspirar a la originalidad» (*Las máscaras* 429). Esta celebración del pastiche como la manifestación espectacular de los límites del arte (Bertens 162-163) que el texto de *Las máscaras del héroe* autorrefleja constantemente, desemboca a su vez en el típico ahistoricismo fetichista que fomenta la contemplación enmudecida de la Historia-espectáculo de la que Fernando Navales, en guiño pascualino, se excusa por su mayúscula. Se dibuja la figura de José Antonio Primo de Rivera como la de un iluminado liberal rodeado de matones, en línea con el revisionismo histórico ejemplificado por la reciente publicación de sus escritos carcelarios (Primo de Rivera) y con la recuperación de los ideales republicanos de Manuel Azaña, Luis Cernuda o Max Aub por parte de un partido de derechas que ocupa en estos mo-

<sup>7</sup> También en *Lo peor de todo* encontramos las mayúsculas como recurso tipográfico de entonación. Hay que anotar que *Trainspotting* incluye un glosario que permite al lector traducir su jerga.

mentos el poder político español<sup>8</sup>. Los juvenistas pueden entrar a saco en la historia tanto literaria como político-social con ese angelismo irresponsable que les garantiza el presente creado por sus mayores.

Hace casi un siglo, Yuste le señalaba a Antonio Azorín en *La voluntad* que el camino de perfección de la novela de la gente nueva pasaba por huir del prosaísmo galdosiano para llegar a un texto presentificado y adelgazado de anécdota. Sobrevivientes del naufragio del paradigma moderno, son éstos dos de los rasgos más recurrentes en escritores juvenistas como Loriga y Prada, mientras que Carlos en *Historias del Kronen* asesina a la metáfora solidaria con la historia de un poeta como Ángel González. En un preclaro artículo de Julio Llamazares, el escritor leonés anunciaba hace unos diez años la llegada del realismo sucio anglosajón y vaticinaba «la conveniente réplica [de] una nueva generación de escritores españoles, quizá inédita hasta hoy, pero que tiene a su favor nuestra vieja y provinciana propensión a imitar con entusiasmo deslumbrado cualquier moda foránea» (26-27). Al final Llamazares no podía resistir un nostálgico ramalazo de optimismo ideológico cuando señalaba que el realismo sucio ya estaba escribiéndose colectivamente «en las calles y en los barrios de las grandes ciudades, en las minas del Norte, en las barriadas de Puerto Real y de Reinosa, en los tejados desahuciados de Riaño» (29).

Si estos jóvenes ya han llegado a la narrativa española, no parecen interesarse por el camino de esa historia, por lo que su bautismo por parte del Dr. Jeckyll-Vázquez Montalbán les da también derecho al funeral pirómano de su otro Mr. Hyde ficticio, el detective Carvalho en *El premio* (68). El corrimiento de estos textos hacia prácticas audiovisuales ajenas a la historia también se debe, según Steiner, a la escasa longevidad y consumo de la generalidad de las novelas actuales y se justifica también por la incapacidad de la novela como género y como medio para plasmar y competir con «la televisión, el cine y las artes relacionadas» donde se «está desplazando el talento, ya escaso de por sí» (12)<sup>9</sup>. Sin embargo,

<sup>8</sup> La recuperación tergiversadora no es exclusiva de los partidos de derecha, ya que partidos y críticos de «izquierda» son también cómplices de silencios, ninguneos o revisionismos respecto de estos nombres del exilio o del trabajo crítico sobre ellos. Ver mi «Max Aub: À la recherche du nom perdu», Aub 151 y ss.

<sup>9</sup> Vargas Llosa replica a Steiner que de todas formas «la ficción y la poesía sólo fueron mayoritarias, realmente populares, cuando eran orales y se cantaban en las plazas y caminos. Desde que se volvieron escritura, ambas se confi-

en perversa comunión con la obra y la vida de Pasolini, el cual afirmaba que la sociedad se nutre permanentemente de cultura adolescente, los textos juvenistas están obligados por el espectáculo «renovador» que generan a una permanente expiación basada en el vacío y el olvido de sus imágenes. Por ello, para un juvenista desencantado, el cantante holandés Dick Annegarn, sólo el silencio puede luchar contra dicha recuperación: «l'art dissident, franchement, c'est pénible et ça vieillit très mal» (Dordor 30). Quizás, las palabras del narrador de *Raro*, «todo lo que dejas atrás, deja de ser tuyo» (90), podría ser el paradójico lema suicida de estos narradores juvenistas en tono «grunge». Como es costumbre de todo fenómeno epigónico, sobre las tumbas todavía abiertas de sus textos, ¿se inscribe simultánea y vertiginosamente el epitafio espectacular de su olvido?

## OBRAS CITADAS

- Alfageme, Ana, «La primera vez». *El País de las tentaciones*, 200, 22 de agosto de 1997:4-9.
- Amis, Martin, *L'information*. (1995). Versión francesa de Frédéric Martin. Paris: Gallimard, 1997.
- Arroyo, Francesc, «Marina arremete contra el pensamiento europeo en el congreso de filósofos jóvenes». *El País*, 15 de abril de 1998:37.
- Aub, Max, *Manuscrit corbeu*, versión francesa de Robert Marrast, anotada y corregida por José María Naharro, seguida de *Le cimetière de Djelfa*, traducido y anotado por José María Naharro. Narbonne: Mare Nostrum, 1998.
- Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern: a History*. London: Routledge, 1995.
- Bruckner, Pascal, *La tentation de l'innocence*. Paris: Gasset & Fasquelle, 1995.
- Cervera, Rafa, «La pandilla basura». *El País de las tentaciones*, 156, 18 de octubre de 1996:24.
- Conquero, Dolores, «Cosecha del 97». *El País de las tentaciones*, 167, 3 de enero de 1997:10-25.
- Debord, Guy: *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Castel, 1967.
- Dordor, Francis, «Le grand blond avec des chaussures rouges». *Les Inrockuotibles*, 85, 24-30 diciembre 1996:28-33.
- Egurbide, Peru, «Los 'jóvenes caníbales' italianos convierten la casquería literaria en fenómeno editorial», *El País*, 13 de marzo de 1997:35.
- Eloa, Joseba, «Radiografía: Ray Loriga». *El País Semanal*, 25 de agosto de 1996:22.
- Etxeberría, Lucía, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997.
- . *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 1998.
- Gallego, Mercedes, «Alex de la Iglesia rueda en México». *El País*, 2 de septiembre de 1996:34.

naron en una minoría ínfima, en una élite de gentes cultas, que, por supuesto, creció algo con la invención de la imprenta» (14).

- Goicoechea, José María, «Benjamín Prado». *El País de las tentaciones*, 144, 26 de julio de 1996:4-5.
- Grasa, Ismael, *De Madrid al cielo*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Jappe, Anselm, *Guy Debord*. Versión francesa de Claudio Galli. Marsella: Via Valeriano, 1995.
- La Boétie, Etienne, *De la servitude volontaire ou Contr'un suivi de sa réfutation par Henri de Mesmes*. (1562). Paris: Gallimard, 1993.
- Loriga, Ray, *Caídos del cielo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.
- . *Días perdidos*. Barcelona: Detursa, 1994.
- . *Lo peor de todo*. Madrid: Debate, 1995.
- Llamazares, Julio, «Dirty Realism». *En Babia*. Barcelona: Seix Barral, 1991:26-29.
- Mañas, José Ángel, *Ciudad rayada*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- . *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino, 1994.
- . *Mensaka*. Barcelona: Destino, 1995.
- . *Soy un escritor frustrado*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Martín, Fernando, «El síndrome criminal». *El País de las tentaciones*, 156, 18 de octubre de 1996:29.
- . «La generación húmeda». *El País de las tentaciones*, 155, 11 de octubre de 1996:24.
- Nadal, Paco, «El auge de los deportes de riesgo». *El País de las tentaciones*, 194, 11 de julio de 1997:24-27.
- Pita, Elena, «La generación del relevo». *La Revista de "El Mundo"*, 92, 20 de julio de 1997:27-34.
- . «Ray Loriga». *La Revista de "El Mundo"*, 95, 10 de agosto de 1997:38-41.
- Prada, Juan Manuel de, *Las máscaras del héroe*. Madrid: Valdemar, 1996.
- Prado, Benjamín, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1996.
- . *Raro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.
- Primo de Rivera y Urquijo, Miguel, *Papeles póstumos de José Antonio*. Barcelona: Plaza y Janés, 1996.
- Rivera, Alfonso, ¿«Te los imaginas con 30 años más»? *El País de las tentaciones*, 167, 3 de enero de 1997:6-9.
- Steiner, George, «Una apuesta con la muerte». *Babelia: El País*, 1 de junio de 1996:12-13.
- Vargas Llosa, Mario, «Las profecías de Casandra». *El País*, 2 de junio de 1996:13-14.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *El premio*. Barcelona: Planeta, 1996.
- . *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Welsh, Irvine, *Trainspotting*. 1993. New York: Norton & Company, 1996.